

THEODOR NOLTE (Passau)

DIE DAME UND DIE DAMEN, DER MINNESÄNGER UND DER SANGSPRUCHDICHTER

Zu Walther von der Vogelweide C. 34/L. 58,21 ff.

Im Bereich der mhd. Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts nimmt das Werk Walthers von der Vogelweide insofern eine Sonderstellung ein, als wir bei keinem anderen Autor dieser Zeit eine derartige Fülle von Themen, Redeformen, Stillagen finden.¹

Die „aufgewertete Ich-Rolle“, die in den meisten dieser Strophen so auffällig hervorsteht und die mit dem stolzen Hinweis auf die eigene *riche kunst* (C. 11 VII 2/L. 28,2) sowie, daraus folgernd, mit dem Anspruch auf Hoffähigkeit zusammenhängt, ist derart prägnant, daß man sie als „Walther-Rolle“ bezeichnet hat. Auffällig an der in solchen Strophen vertexteten Walther-Rolle ist die zentrale Forderung, daß der *kunst* und dem *lop* des Sängers die *milte* und das Gegenlob des Gönners einander entsprechen müssen: *Lobe ich in, sô lobe er mich.* (C. 76, II, 7/L. 105,33).

In Walthers Minnesang werden „die ethischen Anforderungen und Qualitäten von Minne in besonderer Weise betont“.²

Die Gattungsmischung (Interferenz), die einen großen Teil von Walthers Minnesang kennzeichnet³, führt dazu, daß Themen aus der Minne- bzw. Minnesangperspektive sowie aus der sangspruchhaften gleichermaßen beleuchtet werden. Berühmtestes Beispiel dafür ist das sog. ‚Preislied‘.

Am Beispiel des Liedes C. 34/L. 58,21 möchte ich nun beschreiben, in welcher Weise bei Walther die beiden Gattungen übereinander geblendet werden und wie dabei verschiedene Sprecherhaltungen, die beiden Textsorten eigentümlich sind, zueinander in Spannung stehen bzw. wie, auf das Lied als Ganzes gesehen, eine neuartige Autorrolle greifbar wird.

Die Überlieferung des Liedes ist, was die Varianten angeht, sehr kompakt. Alle fünf Handschriften überliefern in den parallelen Strophen den Text mit nur sehr

¹ Vgl. Hahn, Gerhard, der von einer „beispiellose[n] Vielfalt von Themen, Motiven, Darstellungsweisen und Formen“ bei Walther spricht: Wer ist Walther von der Vogelweide? Zur Einheit seines literarischen Werks. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. FS Horst Brunner, hrsg. v. Dorothea Klein zusammen mit Elisabeth Zienert und Johannes Rettelbach, Wiesbaden 2000, S. 147–160, hier: S. 147 f.

² Hahn [s. Anm. 1], S. 152.

³ Vgl. Brem, Karin, Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Berlin 2003.

geringfügigen Abweichungen. Auffällig ist allerdings die Varianz in der Strophenzahl und -anordnung. Nur in C sind alle sechs Strophen überliefert, E hat noch 5, A und B überliefern vier Strophen, jedoch nicht durchweg dieselben, F eine Strophe.

Dieser Befund ist typisch für die interferentiellen Lieder Walthers, in denen die Minnethematik mit einer Kritik an der Hofgesellschaft verknüpft ist. Jan-Dirk Müller hat dies im einzelnen untersucht, mit dem Ergebnis, daß diese Lieder „in Strophenbestand und Strophenfolge unfest sind“.⁴ Karin Brem konnte in ihrer Dissertation über ‚Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung‘ neuerdings zeigen, daß Walther mit dieser Form der Interferenz sehr wohl an eine deutlich abgrenzbare Strömung des vorausgegangenen Minnesangs von Kürenberger bis Reinmar anknüpfen konnte. Bei Interferenzliedern konnte sie eine deutliche Tendenz zur Strophenvarianz in den Handschriften, übrigens auch zur Isolierung von interferenziellen Einzelstrophen, erkennen.⁵ Die Strophenvarianz des Liedes C. 34 darf also als Folge der Interferenz gelten.

Es ergibt sich eben keine fortschreitende Sukzession wie vielfach in der reinen Minnekanzone, sondern die Strophen ordnen sich zu „okkasionellen Einheiten“ zusammen, die auf unterschiedliche Aufführungssituationen zurückgehen können, andererseits aber auch auf das – jeweils unterschiedliche – Sammlerinteresse der Handschriftenredaktoren.

Die metrische Form des Liedes weist in Richtung Minnesang. Es handelt sich um eine Kanzone mit zweizeiligen Stollen und fünfzeiligem Abgesang – ein Formtyp, der in Walthers Minnesang sechs mal begegnet, nicht aber in seiner Sangspruchdichtung.

Angesichts des Vorwurfs der *zwivelære*⁶, keiner lebe mehr, der etwas vorsingen könne, verweist der Sänger darauf, wie alle Welt *mit sorgen ringe*.⁷ Ist mit dem *sanc* offenbar Minnesang gemeint – das werden die folgenden Strophen zeigen –, so beziehen sich die *sorgen* auf Nöte und Ängste, die aus einer gesellschaftlichen Problematik erwach-

⁴ Müller, Jan-Dirk, Die *frouwe* und die anderen. Beobachtungen zur Überlieferung einiger Lieder Walthers. In: Walther von der Vogelweide, hrsg. von Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 127–146, hier: S. 131.

⁵ Brem, Karin, Gattungsinterferenzen, [s. Anm. 3], S. 158 ff., S. 229 ff. Vgl. besonders die untersuchten Reinmar-Lieder, S. 184–218.

⁶ Nach Wilmanns/Michels synonym mit *die verzagten (aller quoten dinge)* C. 34 I 1/L. 63,8. In letzterem Lied stellt sich der Sänger gegen die Verzagten und *bæse[n]* (V-6), die ihm *nit* entgegenbringen (II 1), indem er auf Unterstützung durch seine Dame hofft.

⁷ Ob dies ein Morungen-Zitat ist, gemäß MF 143,6–9: *sô ist daz aber mîn hœhste klage,/ daz uns beide, an sange, an vröide, missegât./ Sît daz diu werlt mit sorgen sô gar betwungen stât,/ maniger swîget nu, der doch dicke wol gesungen hât*, oder ob umgekehrt Morungen auf C. 34 I reagiert, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls trifft Jeffrey Ashcroft wohl das Richtige, wenn er in den Morungen-Versen einen Bezug auf Walther und sein zeitweiliges Verstummen als Minnesänger sieht. ‚Min trutgeselle von der Vogelweide‘. Parodie und Maskenspiel bei Walther. In: Euphorion 69 (1975), S. 197–218, hier: S. 215 f.

sen. Auf jeden Fall wird klar, so Gerhard Hahn: „Minnesang hat nicht nur den Zustand eines Minneverhältnisses zu reflektieren, sondern den Zustand der Gesellschaft.“⁸

Metaphorisch wird die Problematik in der Gestalt eines Vogels dargestellt, der sich des nachts schweigend duckt und ankündigt, nicht singen zu wollen, bis es Tag werde. Das Bild zielt wohl auf Minnesang, wird doch die Vogelsymbolik seit Gottfried von Straßburg für diese Dichtungsgattung verwendet. Auch in unserem Lied versteckt sich der Sänger selbst hinter dem Bild, dessen Name ja eine Brücke dazu bilden kann. Somit kann die gesamte Strophe auch auf den hier sprechenden Sänger bezogen werden: Vorwürfen, er sei – wie andere auch – nicht mehr in der Lage zu singen, höfischen Minnesang vorzutragen, begegnet er mit dem Hinweis auf den fehlenden Rahmen für höfische Freude. In der ‚Nacht‘ der allgemeinen Verzagtheit und Depression versteckt sich dieser Singvogel und schweigt – in der Hoffnung auf den ‚anbrechenden Tag‘, den Tag des Gesangs.

In Str. II findet sich das Publikum in eine Minnekanzone involviert, allerdings von doppelbödigem Machart. Trotz der unbefangenen Annahme von der Vollkommenheit seiner Minnedame entdeckt der Sänger bei ihr einen Fehler – allerdings nur eine Kleinigkeit (*wan ein vil kleine* V. 6): „Sie schadet ihren Feinden nicht und tut ihren Freunden weh.“ (V. 7) Wenn sie dies unterlasse, könne er ansonsten keinen Fehler an ihr finden.

Daß der Dame ein Fehlverhalten als bußwürdige Schuld (*wandel*) vorgehalten wird, ist nun einmalig im Minnesang. Anklagen wegen Nicht-Erhörung des Sänger-Werbers kennen wir dagegen zuhauf. Hier geht es jedoch um ein *gesellschaftlich* relevantes Fehlverhalten. Daß der Sänger sich implizit zu den *frunden* der Dame zählt, liegt dabei auf der Hand – die Feinde bleiben (für das ganze Lied) merkwürdig anonym. Die über die ganze Strophe verteilten Beteuerungen, an die Vollkommenheit der Dame zu glauben und an die Geringfügigkeit des gefundenen Fehlers, bewirken eine deutlich ironische Tönung – zumal der Fehler ja ein ganz fundamentaler ist. Die Begriffe *friunt* und *vient* implizieren ein klares ethisches Verhaltensrepertoire, gegen welches die Minnedame eklatant verstößt.⁹ Die Minnethematik wird hier offenbar benutzt, um allgemeine Verhaltensmuster bei Hofe zu diskutieren. Dabei wird (in der Fassung AC) letztlich insinuiert, daß das falsche Verhalten der Minnedame das Darniederliegen des Minnesangs zumindest mit verursacht hat.

⁸ Hahn, Gerhard, Walthers Minnesang. In: Brunner, Horst/Hahn, Gerhard/Müller, Ulrich/Spechtler, Franz Viktor, Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, S. 74–134, hier: S. 116.

⁹ Wie schwer der Fehler gewichtet werden soll, ist erkennbar aus C. 29 IV/L. 53,9: *Ich gesach nie sus getâne site,/ daz si ir besten friunden ware gram./ swer ir vient ist, dem wil si mite/ rûnen; daz guot ende nie genam./ Ich weiz wol, wiez ende ergât:/ vient und friunt gemeine,/ der gestêt si aleine,/ sô si mich und jen unrehte hât.* Hier bezeichnet sich der Sänger eindeutig als *friunt* der Dame und prophezeit ihr ein schlimmes Schicksal: völlige Isolation. Vgl. dazu auch Bauschke, Ricarda, Die ‚Reinmar‘-Lieder Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999, S. 236.

In Str. III geht es um die Tugenden des Sänger-Werbers. Nach dem Muster der Litotes in Str. II findet sich auch hier nur eine Kleinigkeit (*ein wēnic*): *scham unde triuwe*, Tugenden, die durch den Hinweis auf die Tradition (*der si wīlent namen war*, V. 5) aufgewertet werden. Diese Vorzüge sollten eigentlich die beste Voraussetzung für das Gelingen einer Minnebeziehung sein. Die Beteuerung der eigenen Leidensbereitschaft (*nu schaden alsō dar!*) erfolgt abermals in dezidierter Anbindung an die Tradition: *ich bin niht niuwe*, was in den sentenzhaft formulierten Beweis mündet: *dem ich dā gan, dem gan ich gar*. Das ist wiederum vor dem Gattungshintergrund ambivalent, deutet immerhin gemäß dem Kontext in Richtung Minnewerbung.¹⁰ Die allgemeine Umschreibung des Adressaten *dem ich dā gan* weist aber auf eine universale Geltung hin.

In der Interferenzstrophe C. 60 III/L. 90,31 ff. wird das Festhalten an überkommenen Werten und das Leiden in stärker sangspruchhafter Gestik ausgedrückt: *daz ich sō gar ertōret bin/ mit mīner zuht, und mir daz nieman wert!/ Mit den getriuwen alten siten/ ist man nū ze der welte versniten*. Das *gelucke* beachtet eben den nicht, *swer triuwe hāt* – so heißt es in der vorausgehenden Strophe dieses Lieds. Es zeigt sich in Strophe III unseres Liedes also eine Anschlustelle an die Topik vom unverdienten Unglück des Fahrenden.¹¹

In C. 34 steht jedenfalls die bedingungslose *triuwe* im Gegensatz zur Unzuverlässigkeit der Minnedame (s. Str. II). Der Sänger erscheint hier als jemand, der in der Lage wäre, an glorreiche frühere Zeiten wieder anzuknüpfen und die ‚allgemeinen Sorgen‘ zu vertreiben (vgl. Str. I) – wenn da nicht die Fehler der Minnedame waren – diesen Zusammenhang evoziert die Strophenfolge in C.

Strophe IV: Gegen der Vorwurf der *lōsen*, der ‚Zugellosen‘, ‚Boswilligen‘ (in C noch deutlicher: *schamelōsen*, Schweikle: ‚die Scham- und Ehrlosen‘¹²), er rede schlecht über *quotiu wīp*, erfolgt eine refutatio¹³ des Sängers, die, wie schon in der vorausgegangenen Strophe, mit einem theatralischen Gestus der Leidensbereitschaft ausgedrückt wird: ‚Sollen doch alle gegen mich zusammenstehen, mir ist es recht! Ein Feigling, wer da wankt!‘ Zur Widerlegung der ‚Boswilligen‘ verweist der Sänger auf seinen Frauenpreis: *Ob tiutschen wīben ieman ie gespräche baz?* und macht damit sich selbst kenntlich als Verfasser des ‚Preislieds‘: *Ich wil tiuschen vrowen sagen,/ solchiu mære, daz si deste baz/ als der welte suln behagen* (C. 32 II 1–3/L. 56,22 ff.)¹⁴. Mit diesem Textverweis stilisiert sich der Sprecher als ‚Ich-Walther‘.

¹⁰ Vgl. C. 110 III 7/2. XVIII, 14: *daz sint dinc, der ich ir wol gan!* Zur Echtheit vgl. Bein, Thomas, Über die sogenannten ‚unechten‘ Strophen und Lieder in der 13. Auflage von Karl Lachmanns Walther-Edition. In: *Mittelalterforschung und Edition. Actes du Colloque Oberhirschhagen bei Greifswald*. [Amiens] 1991, S. 7–26, hier: S. 17–25. Außerdem: C. 93 I 1 f./117 214, 34: *Dir hāt enboten, frouwe quot./ sīnen dienst, der dirs wol gan*.

¹¹ Klagen über mangelndes Glück begegnen schon bei Herger/Spervogel, MF 21,29; 25,13; 29,13.

¹² Schweikle, Günter, Walther von der Vogelweide. Werke. Bd. 2: Liedlyrik. *Mittelhochdeutsch/Neudhochdeutsch*, Stuttgart 1998, S. 701.

¹³ Vgl. Bauschke [s. Anm. 9], S. 239.

¹⁴ Vgl. ebd.: *sō swuer ich wol, daz hier diu wīp/ bezzer sint danne ander frowen*. IV 7 f.; *Tiusche man sint wol gezogen,/ rehte als engel sint diu wīp getan*. V 1 f.

Als dieser Sänger habe er bereits eine besondere „Beurteilungskompetenz“ erwiesen, an die anknüpfend jetzt auch eine Schelte erlaubt sein müsse, schließlich gehe es ja um die Wahrheit. Die Wahrheitsfindung aber erfordert Unterscheidungsvermögen: *wan daz ich scheidē/ die guoten und die bāsen*, (V. 6 f.). Das Motiv des *scheidens* ist ganz zentral für Walthers Interferenz-Lieder über ‚Minne und Gesellschaft‘. Es betrifft Frauen wie Männer (vgl. C. 25 III/L. 48,25 und C. 60 III/L. 90,31¹⁵) sowie den Zustand der Gesellschaft: *iēmer als es danne stāt, alsō sol man danne singen* (C. 25 I 5 f./L. 48,16 f., eine weitere Belegstelle s. u.). Die Qualität des *Guot-Seins*, im konventionellen Minnesang bei der Dame vorausgesetzt, wird bei der letzteren Zitierstelle – wie in unserem Lied auch – im Hinblick auf die *Damen* hinterfragt. Man muß sich vor Augen halten, was dies in einer konkreten Vortragsituation bedeuten konnte: die Damen unter dem Publikum sahen sich hier einem geradezu inquisitorischen Verfahren ausgesetzt; ihre Reputation als ‚höfische‘ Personen stand in Frage.

Auf der Ebene der Minne-Gestik war in der zweiten Strophe der Minnedame gerade der Mangel an Unterscheidungsvermögen vorgeworfen worden. Der Sänger hat seine diesbezügliche Fähigkeit jedoch insofern unter Beweis gestellt, als er, wiederum auf der Ebene der Minne-Konstellation, Fehler bei seiner Dame wahrnehmen und benennen konnte. Die Systemreferenz der Strophe IV ist ambig, was allein schon die prononcierte Anknüpfung an das interferentielle ‚Preislied‘ nahelegt.

Ein rein sangspruchhaftes Register hat dann allerdings Str. V. Die personifiziert gedachten Boten und Kundschafter/Spione *haz* und *nīt*, die so gern die *biderben* (V. 3) und die *stāten* (V. 5) vom rechten Weg abbringen wollen, diskreditieren sich und ihren Auftraggeber dadurch selbst. Höhnisch werden sie aufgefordert, zu ihrem eigentlichen Träger zurückzukehren, um seinen „verlogenen Mund“ und sein „neidisches Schielen“ zu brandmarken.¹⁶ Das ist offenbar mit Blick auf die (*schame*-)*lōsen* gesprochen. Implizit hat der Sänger sich zu den *biderben* und *stāten* gerechnet, anknüpfend an Str. III. Dann ergibt sich – vom Liedhorizont her – eine zusätzliche Pointe: Der Sänger insistiert auf seiner *stāte*: Die *lōsen* können ihn nicht dazu bringen, von seinen ethischen Grundsätzen abzugehen – das ist einmal *scham unde triuwe* (Str. III), aber auch das Insistieren auf dem *scheiden* der Guten von den Bösen (Str. IV). Die Strophe hat eine polemisch-kritische Attitüde wie die vieler Sangspruchstrophen des König Friedrichs- und Bogener-Tons.

Strophe VI: Der Sänger ruft noch einmal die Fehler seiner Dame in Erinnerung und will jetzt nach ihren Vorzügen (*tugende*) fragen. Interessant ist, daß hier rückblickend von *zwei* Fehlern (*zwei wandel*) die Rede ist, nachdem es in Str. II *ein vil kleine* (V. 6) und *daz eine* (V. 8) geheißen hatte. Unversehens ist aus der Kleinigkeit

¹⁵ Vgl. Hahn, Gerhard, Walthers von der Vogelweide, München/Zürich 1989², S. 60 f.

¹⁶ Der ‚scheele Blick‘ als Zeichen des Neides und der Anfeindung begegnet auch im Kaiser Friedrichs-Ton, C. 3 VIII/L. 84,30.

doch ein erhebliches Defizit geworden, was die Formulierungen in der II. Strophe im Nachhinein als untertreibende Ironie erweist!

Die Zweizahl gilt also jetzt für drei Bereiche: die Fehler der Dame, die Vorzüge des Sängers (Str. III) und die Vorzüge der Dame (Str. VI). Der Sänger würde nun gern tausend Tugenden aufzählen, es seien aber nicht mehr da als zwei, nämlich: *schœne und êre* (V. 6). Zwei statt tausend – das klingt zunächst sehr negativ; dieser Eindruck wird daher (scheinbar) aufgehoben durch die zentralen Vorzüge, die eine Minnedame haben sollte und die ihr auch traditionell zugeschrieben werden: Schönheit und Ansehen. Das Publikum könnte mit diesem Lob zufrieden sein, wenn da nicht die letzten drei Verse wären. Jetzt erfolgt – ähnlich wie in Str. IV – eine Art Inszenierung durch gestisches Sprechen mit der Frage: *hât si?* und der folgenden Antwort *jâ!* Dieses *lop* wird durch die kritische Schlußbemerkung als *zûvellop* kenntlich gemacht:

waz wil si mêre? hie ist gelobt (BE: *wol gelobet*), *lobe anderswâ!* Der letzte Vers macht deutlich, daß es um Frauenpreis, das Lob der Minnedame geht. Dies war schon Thema gewesen in Lied C. 22/L. 44,35 (II 1 f.). Hier hatte der Sänger sich gegen den Vorwurf seiner Minnedame verteidigt, *ich habe ûz gelobet*. Sein Argument besteht in dem Instrument des *scheidens*:

Str. II, V. 3ff.:

*si tumbet, obe si niht entobet,
jone wart ich lobes noch nie sô rîche:
torst ich vor den wandelbaren,
sô lobte ich die ze lobenne wâren,
des enhave deheiniu muot* (nach BC):
*ich engelobe si niemer alle,
– swiez den lösen missevalle –
si enwerden alle guot.*

Die Aussage der zitierten Strophe ist doch die: Der Sänger verweist auf seine Fähigkeit zum Frauenpreis. Die will er aber nur denen zugute kommen lassen, die es verdienen. Andererseits traut er es sich aber nicht zu, vor solchen, die kein Lob verdienen, andere (die vielleicht gar nicht zu diesem konkreten Publikum zählen) zu lobpreisen. Also läßt er es lieber ganz.

Beide Lieder überschneiden sich in der Thematik, beleuchten sie z. T. aus unterschiedlichen Blickwinkeln und bilden so jedes einen Kommentar zum anderen. Auch in Strophe VI insistiert der Sänger also auf seiner Fähigkeit *wol*, also korrekt zu loben. Die Pointe am Schluß besteht dann in ätzender Ironie, die durch die vorausgegangene Frage *hat si?* und die übertriebene Affirmation signalisiert wird. Die Ironie besteht darin, daß es in den vorausgegangenen Strophen ja immer wieder um die *güete* der Dame bzw. der Damen ging, um ihr *quot*-Sein: III 1. 59,10 *Der alse quotes wîbes gert, als ich dâ ger*; IV 1. 58,30: *Die schamelôsen scheltent quoten wîben mînen sanc*, IV 6 f. 58,35 f. *wan daz ich scheidie die quoten und die bæsen*. Aber nicht nur vom Liedhorizont her wird dieses Fehlen der wichtigsten Eigenschaft, des ethischen Gut-Seins, nahegelegt, sondern auch vom Systemhorizont her. Im klassi-

schen Minnesang gilt die Minnedame als Inbegriff der *güete*, so etwa bei Morungen, sogar Neidhart insistiert noch auf diesem Ideal.¹⁷

Vor allem intratextuell zeigt sich natürlich, daß *güete* bei Walther ein ganz zentraler Wert der Minnedame ist, der allerdings immer wieder auf seine Einlösung hin befragt wird, so im *sumerlaten*-Lied: C. 49/L. 72,31 Str. IV: *Sô mich dûhte, daz sie wære quot ...* – eine Annahme, die dann im Fortgang des Liedes implizit widerrufen wird. Der Stellenwert der *schæne* in Walthers Minnemannmodell ist bekannt. Die programmatischen Forderungen an die Minnedame, die in Walthers Minnesang begegnen, verweisen auf das hierarchisch gestufte Modell von *schæne*, *liebe* und *tugent*.¹⁸

Der Gegensatz zwischen Schönheit, äußerem Anschein, Glanz und der inneren Verfaßtheit, die dazu in krassem Gegensatz stehen kann, ist geradezu ein Leitthema in Walthers Minnesang und Sangspruchdichtung, in einer Minnestrophe etwa: C. 29 II 1 f./L. 52,31 f. *Ich gesach nie houbet baz gezogen,/ in ir herze kunde ich niht gesehen ...*¹⁹, in einer Sangspruchstrophe, bezogen auf den Grafen von Bogen, C. 54 XI 4/L. 81,2: *jô lob ich niht die schæne nâch dem schîne*²⁰, im ‚König Heinrich-Ton‘ (s. o., C. 71 II 9 f./L. 102,8–10): *vil dicke in schænem bilde/ siht man leider valschen lâp*.

¹⁷ Vgl. Bauschke, [s. Anm. 9], S. 235 Bei Rugge findet sich bereits eine Problematisierung der *schæne*, die deutlich an Walthers Konzept erinnert:

*Nach vrouwen schæne nieman sol
ze vil gevragen. sint si quot,
er lâzes ime gevallen wol
und wizze, daz er rehte tuot. (MF 107,27)*

In dieser Interferenzstrophe wird in didaktischer Weise das Minnekonzept auf eine praktische Ethik hin entfaltet, in durchaus sangspruchhafter Manier. Walther kannte sie vielleicht; jedenfalls hat er sein Konzept z. T. mit denselben Leitbegriffen entwickelt.

¹⁸ Vgl. C. 62,I 11 f. u. II 1 ff./L. 92,19 ff.; C. 26, bes. II,6 u. III 1 ff./L. 49,36 ff.

¹⁹ Auch Ricarda Bauschke, [s. Anm. 9], S. 236 f., zieht diesen Text zum Vergleich heran und verweist auf die weitere Parallele der ‚Freund-Feind-Thematik‘ in diesem Lied. Sie vermutet daher einen engeren Zusammenhang zwischen beiden Liedern, was allerdings nahe liegt. In C. 88, V 3/L. 116,27 wird die Minnedame ähnlich wie in Str. VI umschrieben: *sie ist ein wîp, die schæne und êre hât*. Das ist in diesem Kontext nicht als Kritik gemeint, sondern als – rationale – Begründung für ihren *zouber*, der den Sänger zu ihr hinzieht. Das kann ihm jedoch zum *liep* oder zum *leit* ausschlagen (L. 116,28).

Vgl. außerdem C. 94, III 1 f. 6 ff./L. 121,6 f.11 ff. *Si sehe, daz si innen sich bewar/ – si schînet ûzen frôidenrîch; ist [] nâch ir wirde gefurrieret/ die schæne, die si zieret,/ kan ich ir denne gedienen iht,/ des wirt bî selken êren ungelônnet niht*.

²⁰ Vgl. die Strophe aus dem Unmutston C. 12 XVI/L. 35,27:

*An wîbe lobe stêt wol, daz man si heize schæne.
...
Wilz iu niht versmâhen, sô wil ichz iuch lêren,
wie wir loben suln und niht unêren.
ir müezet in die liute sehen, welt ir erkennen wol,
nieman ûzen nâch der varwe loben sol.*

Schönheit als Aufwandschönheit²¹ ist in diesen Texten jeweils mit Adel korreliert, daher auch in Strophe VI die Verbindung mit der *êre*. Die Minnedame verfügt über adlige Schönheit und adligen Rang – mit dieser Feststellung hat der Sänger seine Pflicht getan, jetzt lobe man anderswo. Das impliziert eine Absage an die Minnedame und die Suche nach einer neuen.

Ich rekapituliere noch einmal den Argumentationsgang. Die Strophen in Fassung C stehen in einem losen Zusammenhang. Der bedauernswerte Zustand der Gesellschaft wird zusammengebracht mit krassen Fehlhaltungen bei Hofe: Es regieren *haz* und *nît*, ja man verweigert sich sogar einer kritischen ethischen Beurteilung durch eine Außen-Instanz. Die Minnedame verwechselt Freund und Feind und damit stehen die Maßstäbe von richtig und falsch, gut und böse auf dem Kopf. Dagegen vermeint sie als *frouwe*, als Dame von Rang, eine ideale Minnedame abzugeben, wo ihr doch die wichtigsten Eigenschaften höfischer Minne fehlen. Gezeigt wird eine ‚verkehrte Welt‘, eine Hofgesellschaft, die ihr eigenes Handeln nicht reflektiert, in der die Minne als höfisches Programm fälschlicherweise für jederzeit abrufbar und reproduzierbar gehalten wird. Wenn ein Minnesang nach herkömmlicher Art verweigert wird, macht man den Sänger – Walther – dafür haftbar. Einer solchen Gesellschaft wird in dem Lied ein kritischer Spiegel vorgehalten.

Ich möchte abschließend versuchen, die bei der Interpretation hervorgehobenen auffälligen Motive des Liedes, die interagierenden Rollen und Figuren, einer weiterführenden Deutung zu unterziehen, und zwar mit Hinblick auf die Interferenzmerkmale des Textes, damit zusammenhängend auf den auffälligen Wechsel zwischen Dame (*frouwe*) und Damen (*diu wîp*), auf die Funktionsweise der Ironie sowie auf die auffällige Sprecherrolle und Selbstdarstellung des Sprecher-Ichs. Schließlich wird zu fragen sein, inwieweit diese Deutungsansätze für das Liedschaffen Walthers insgesamt von Bedeutung sind.

Stichwort Interferenz: Das Lied C. 34 weist eine Strophe auf, die deutlich der Gattung ‚Sangspruchdichtung‘ nahesteht: Nr. V. Die streitbare Auseinandersetzung des Sängers mit den *lösen* über das Thema ‚Frauenpreis‘ in Str. IV hat deutlich interferentiellen Charakter. Auch Strophe I hat den Charakter einer Disputation – über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von *sanc*, was im Konnex mit den Folgestrophen Minnesang meint. Auch hier ist also Interferenz erkennbar. Vom Thema her eher dem Minnesang angenähert sind die Strophen II und VI, die von der Minnedame handeln, ebenso III, wo ja die Minnewerbung thematisiert ist (V. 1). Auffällig ist nur, daß in diesen Strophen das traditionelle Konzept der Minnedame konterkariert wird, bis hin zur Absage an die Dame – oder besser: an ein bestimmtes Modell der Minnedame.

Die Strophen des Liedes (nach C) befinden sich von der Art ihrer Gattungssignale und Registermischungen auf drei unterschiedlichen Ebenen: Minnelyrik, In-

²¹ In Anlehnung an Hahn, der mit Bezug auf C. 26 (L. 49,25) II und III von „äußerem Schönheitsaufwand“ bzw. von „Schönheit, die in der Möglichkeit zu großem, äußerem Aufwand besteht“, spricht. Brunner u. a., WvdV, S. 102f.

terferenz, Sangspruch. Im Rahmen der von Karin Brem in ihrer Dissertation über ‚Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung‘ aufgezeigten Kombinationsmöglichkeiten im Interferenzfeld weist dieses Walther-Lied also die komplexeste Form von Gattungsmischung auf.²²

Diesen interferentiellen Charakter hat das Lied gemeinsam mit einer ganzen Gruppe von Liedern, in denen es um die „Konfrontation von Minnenorm und Gesellschaftszustand, Kunstanspruch und -praxis“²³ geht.

Die Gattungsmischung hängt besonders mit dem Wechsel von der Dame (hier: *frouwe*) zu den Damen (hier: *diu wîp*) zusammen. Es ist diesbezüglich nun erstaunlich, daß Aussagen, die in C. 34 über die (Minne-) Dame gemacht werden, in ähnlicher Form in anderen Liedern – eben solchen aus der Gruppe ‚Minne und Gesellschaft‘ – sich auf ‚die Damen‘ beziehen. Wird in C. 34 II der Dame ein *wandel* vorgehalten (bzw. deren zwei), so heißt es mit gleicher Terminologie in C. 22 II (L. 45,7) V. 5 *torst ich vor den wandelbæren./ sô lobt ich die ze lobenne wæren* (s. o. S. 388).

Ein zweites Beispiel: Die Minnedame der Strophe VI erhält u. a. wegen ihrer *êre* ein *zwîvellop* mit anschließender Abwendung des Sängers, um anderswo zu loben. In Lied C. 25 Str. II/L. 49,12 heißt es von den *frouwen*, der Sängers habe ihren Preis gesungen *umbe ir blôzen gruoz* (V. 1 „allein um ihren Gruß zu erlangen“). Da er jetzt auf einen solchen Lohn vergeblich warten müsse, wende er sich von ihnen ab: *ich wil mîn lop kâren/an wîp, die danken kunnen./ waz hân ich von den überhêren?* Auch hier geht es um hochrangige *frouwen*, die sich auf ihren sozialen Status viel zugute halten und ihre Minnewürdigkeit darauf gründen. Ihnen werden positiv markierte *wîp* gegenübergestellt.

Das eine Mal sind es die *lôsen*, die den Minnesang des Sängers als üble Nachrede gegenüber den Damen diskreditieren (Str. III), ein anderes Mal ist es die Minnedame selbst, die dem Sänger vorwirft, er könne nicht mehr loben (C. 22 II/L. 45,7).

²² Vgl. Brem, Gattungsinterferenzen, [s. Anm. 3], S. 402 f. Hier werden die Interferenzkombinationen bei Walther minutiös aufgelistet, ähnlich wie vorher für die Texte von ‚Minnesangs Frühling‘, S. 295 f. Folgende Kombinationsformen im liedhaften Zusammenhang werden unterschieden: 1) Minnelyrik – Inferferenz, 2) Minnelyrik – Spruch, 3) Minnelyrik-Interferenz-Spruch, 4) mehrstrophige Interferenz + Minnelyrik, 5) mehrstrophige Sprüche + Minnelyrik (bei Walther ohne Relevanz), 6) Interferenz – Spruch, 7) Interferenztöne, 8) Spruchttöne. Bei Walther kann Karin Brem im Vergleich zur Interferenz in ‚Minnesangs Frühling‘ eine „geradezu explosionsartige Vermehrung entsprechender Beispiele bei den Typen 3 /.../, 4 /.../ und 7“ nachweisen. S. 403. Auch Arthur Groos arbeitet in seinem Beitrag zu diesem Band (Entlehnung, Aneignung, Autentisierung, „Hello, Dolly!“ Zum „frühen“ Walther-Lied *Maniger frâget, waz ich klage* [13.33]) Walthers „Doppelkompetenz“ heraus, sich mit seinem Publikum über richtiges Verhalten in der Minne und über Ethik auseinanderzusetzen und dabei gleichzeitig um die Minne seiner Dame zu werben.

²³ Jan-Dirk Müller, [s. Anm. 4], S. 129. Müller stellt unter dieser Thematik u. a. folgende Lieder zusammen: C. 24/L. 47,16; C. 40/L. 64,13; C. 34/L. 58,21; C. 19/L. 42,31, außerdem werden einbezogen: C. 41/L. 64,31; C. 37/L. 61,32 bzw. 184,1 ff.

Schließlich ist der Vorwurf des mangelnden Unterscheidungsvermögens, der in C. 34 der Dame gemacht wird (sie kann Freund und Feind nicht auseinanderhalten) in anderen Liedern den Damen gemacht: C. 25 III 1–3/ L. 48,25 ff: *Ich sage iu, waz uns den gemeinen schaden tuot:/ diu wip gelichent uns ein teil ze sere,/ daz wir in alsô liep sîn übel alse quot.*

Die Analogien zeigen, daß die Kritik, die in dem einen Fall an den *Frauen* geübt wird, sich in dem anderen Fall an die *frouwe*, an die Minnedame selbst, richten kann. Ich komme auf diesen Punkt später zurück.

Neben dem Interferenzcharakter ist bei diesem Lied ein besonderes Stilmittel auffällig: die ironische Redeweise, die sich durch das gesamte Lied zieht (Strophe I ausgenommen). In den Minnedame-Strophen II und VI werden die Fehler der Dame ironisch untertrieben – in Wahrheit ist ja das Defizit unverzeihlich –, die Vorzüge werden ironisch aufgebauscht, gemäß dem in mittelalterlichen Rhetoriken empfohlenen Muster des Tadels durch Lob. Insofern ist die Strophe ein *zwivellop*. Ironisch ist aber auch die untertreibende Darbietung der Tugenden des Sängers: dieses *ein wênic* ist natürlich das Entscheidende, Tugenden, die für das überkommene Normensystem der Minne stehen. Wenn der Sprecher in Str. V den Boten *haz unde nît holt* sein will, so bedeutet dies eine ironische Distanzierung: nichts verabscheut er ja mehr als dieses unhöfische Verhalten. Selbst in Str. IV ist die Selbstdarstellung des Sängers als Einzelkämpfer, der sich gegen eine verschworene Allgemeinheit im Recht weiß, in ihrer Theatralität und Überspitzung von einem ironischen Unterton begleitet.

Ironie hat bei Walther von der Vogelweide ihren Platz in der Gattung der Sangspruchdichtung. Als aggressive, kritische Ironie kann sie den verkehrt Handelnden brandmarken – den Papst etwa in den Opferstockstrophen oder im Ottenton –, den verkehrt handelnden Gönner in seinem Geiz bloßstellen und auch selbstironisch das Sprecher-Ich in ein komisches Licht rücken. In Walthers Minnesang ist Ironie jedoch kaum nachzuweisen.²⁴ Schließlich hat Ironie im Minnesang ja nichts zu suchen; nichts liegt weiter auseinander als die emphatische Werbegestik, bei der immer die Lauterkeit betont wird, einerseits, und ironische Distanzierung und Doppelbödigkeit andererseits. Wenn in Lied. C 34 Ironie nicht nur in die sangspruchartige Strophe V und in die interferentielle Strophe IV eindringt, sondern auch in die Minnegestik der Strophen II, III und VI, so ist dies als außergewöhnlich und als erklärungsbedürftig zu betrachten.²⁵

Ironie will das Publikum aufmerksam machen, will es zu einer Erkenntnis und zu einer Reaktion veranlassen. Der ironische Sprecher fordert vom Rezipienten kritische Mitarbeit. Um sich die ‚Wahrheit‘ des Ironikers anzueignen, müssen die

²⁴ Hier wäre höchstens das ‚Hildegunde‘-Lied zu nennen, mit der Aufschwellung der letzten Strophe durch die anaphorisch beginnenden Verse: *Mînes herzen tiefiu wunde ...* C. 50/L. 73,23.

²⁵ Bauschke, [s. Anm. 9], S. 233, stellt dagegen nur das Vorliegen von Ironie fest, fragt aber nicht nach ihrer Funktion.

Zuhörer „gegen das reagieren, was er zu sagen scheint, so daß seine Absicht, wenn er anders redet als er meint, nicht die Täuschung durch eine Lüge ist, sondern die Erweckung zu einer neuen Einsicht.“²⁶

In Strophe III ist die Ironie untertreibend: Der Sänger macht sich klein, übertrieben klein, so daß das Publikum – und die Minnedame – *im Verstehen der Ironie* seine wahren Qualitäten erst erkennen können. Unhöfisches *rüemen* wird dadurch vermieden; gleichzeitig wird die Ignoranz der Dame bezüglich der Vorzüge ihres Sängers kritisch bloßgestellt.

Heikler ist die Ironie in den Minnedamen-Strophen II und VI, zumal sie in der letzteren Strophe deutlich aggressiven Charakter hat, auf Bloßstellung aus ist. Der Sprecher geht hier zum Schein mit der Selbstzufriedenheit der Minnedame konform, betont affirmativ ihre Idealität, versieht aber durch ironisches Reden diese vermeintliche Idealität mit einem „spektakulären Minus“²⁷, wodurch die Minnedame in ein negatives Licht gerückt wird. Das hat nun mit konventioneller Werbelyrik nichts mehr gemein.²⁸ Aggressive Ironie, wie sie in Strophe VI vorliegt, will ja gleichzeitig das Publikum auf die Seite des Sprechers ziehen, sozusagen „durch Bestechung mittels ‚Lustgewinn‘“²⁹; es soll gemeinsam mit dem Sprecher Front machen gegen die kritisierte ‚dritte Person‘. Worin besteht dann die Wirkungsintention dieser Strophe?

Im traditionellen Minnesang sind die Rollen so besetzt, daß dem Publikum mit der Rolle der Minnedame ein Ideal vor Augen gehalten wird, in dem alle höfischen Werte und Wünsche kulminieren und mit dem vor allem die Damen sich identifizieren können.³⁰ Wenn Minnesang u. a. diese Funktionen erfüllt hat, so bedeutet Walthers ironische Bloßstellung der Minnedame nicht weniger als eine *Verhinderung von Identifikation*.³¹

²⁶ Green, Dennis H., Alieniloquium. Zur Begriffsbestimmung der mittelalterlichen Ironie. In: *Verbum et Signum*. Fs. f. Friedrich Ohly, hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg, München 1975, Bd. 2, S. 119–159, hier: S. 151.

²⁷ Stempel, Wolf-Dieter, Ironie als Sprechhandlung. In: *Das Komische*, hrsg. von Wolfgang Preissendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 205–235, hier: S. 217.

²⁸ Selbst eine solch harsche Absagestrophen wie Friedrichs von Hausen MF 47,33 kommt ohne jede Ironie aus.

²⁹ Stempel [s. Anm. 27], S. 219, in Anlehnung an Freuds Theorie des Witzes.

³⁰ Vgl. Warning, *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors*. In: *Deutsche Literatur im Mittelalter*, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120–159, hier: S. 131: „Wenn daher die partikulare Fiktion auf die Universalität ihrer Rollen sich öffnet, so vollzieht sich die Internalisierung dieser Rollen allemal über das Identifikationsangebot der partikularen Fiktion.“

³¹ Das Verhindern von Identifikation in weiten Teilen von Walthers Minnesang hat als erster Gerhard Hahn aufgewiesen. Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. *Einige Beobachtungen am Text*. In: *Medium Aevum deutsch*. Fs. f. Kurt Ruh, hrsg. von Dietrich Huschenbett et al., Tübingen 1979, S. 121–138. Er bezieht sich dabei aber jeweils auf die Ebene des Minnesangs und auf die des Minnemodells. Mir geht es im folgenden um die Wechselwirkungen zwischen beiden Prozessen und den damit jeweils verknüpften Rollen-Konfigurationen und Interaktionsmustern.

Harald Haferland³² hat neuerdings sehr stringent zeigen können, daß in Walthers Minnesang die Situation der Werbung kein referentielles Kontinuum wie bei anderen Minnesängern abbildet, wo sich das werbende Ich des Minnesängers offenbar über einen längeren Zeitraum hinweg um ein und dieselbe Minnedame bemüht, die in der Vortragssituation, im höfischen Zeremonialhandeln der Minne, als real oder zumindest potentiell real vorausgesetzt wird.³³ Bei Walther vermißt man nun ein solches referentielles Kontinuum; die Dame erscheint in verschiedenen Rollen, so daß man versucht hat, verschiedene Liedgruppen je nach der Rolle der Minnedame zu konstruieren: Mädchenlieder, Lieder der Neuen Hohen Minne etc. Tatsächlich zeigen viele Lieder ein gemischtes Themenspektrum mit Reflexionen über die Minne, den Minnesang, die höfische Gesellschaft und höfische Normen. Viele dieser Lieder weisen daher auch Interferenzmerkmale auf. Dazwischen sind meist einzelne Strophen über das Minneverhältnis, Anreden an oder Reflexionen über die Minnedame eingestreut. Das Minneverhältnis kann mitunter subsumiert werden unter eine allgemeine Minne-Maxime (z. B. bei C. 44/L. 69,1 *Saget mir ieman, waz ist minne*), es kann aber auch der Aufmerksamkeitslenkung (Fokussierung) dienen.³⁴ Nach Haferland ist dieser Liedtyp bei Walther der Normaltyp.³⁵ Dieser Befund deckt sich mit der für Walther typischen Gattungsmischung, die laut Karin Brem über 50 Prozent seines Minnesangs betrifft³⁶. Auch Haferland verweist bei seiner Sichtung der Minnelieder immer wieder auf sangspruchhafte Themen und Argumentationsweisen. Er erklärt diese eigenartige Struktur damit, daß die Dame als ‚Demonstrationsobjekt‘ bemüht werde, um etwas Allgemeineres aufzeigen zu können. So habe Walther die Minne-Konvention quasi als „Trittbrettfahrer“ genutzt, indem er auf die Gültigkeit dieser Konvention beim Publikum gebaut und seine Lieder gleichzeitig zu „Problemliedern“ gemacht habe.³⁷ Den Grund für diese Vorgehensweise sieht Haferland wiederum in der Lebensweise des Fahrenden, der Minnelieder an wechselnden Höfen vortrug. „Jemand, der nicht ortsfest lebte und sang, [mußte] es schwer haben [...], ein ortsfestes Minneverhältnis zu suggerieren.“³⁸

³² Die *frouwe* als gedankliches Demonstrationsobjekt. Zur Rolle von Subsumtion, Fokussierung und Pointenbildung in Walthers Minnesang. In: Walther von der Vogelweide, hrsg. von Thomas Bein, Frankfurt/M. 2002, S. 27–58.

³³ Auch Rainer Warning [s. Anm. 30] betont den Anspruch der Minne-Fiktion, „gelebte Realität zu werden“, S. 120. „Was aber das Auseinandertreten von Autor und lyrischem Ich freisetzt, ist das Spiel mit der Möglichkeit einer Identität von besungener und realer Erfahrung /.../.“ Ebd.

³⁴ Vgl. Haferland [s. Anm. 32], S. 50.

³⁵ Nach Haferland verbleiben praktisch nur sieben Lieder, die dem Normaltyp des ‚genre subjectif‘ entsprechen: C. 37/L. 184,1, C. 39/L. 63,8, C. 77/L. 109,1, C. 78/L. 110,13, C. 83/L. 12,17, C. 94/L. 120,25. Haferland, [s. Anm. 32], S. 55.

³⁶ Brem, [s. Anm. 3], S. 306.

³⁷ Haferland, [s. Anm. 34], S. 57.

³⁸ Haferland, [s. Anm. 34], S. 56

Die Beobachtung scheint mir in der Tat zutreffend. Auf unser Lied angewendet würde dies folgendes bedeuten: Das Sänger-Ich nimmt den Vorwurf, schlecht über die Damen zu sprechen, zum Anlaß, über die Funktion von Minnesang, die Möglichkeiten seiner Aufführung und die dabei dem Sänger und den Rezipienten zukommenden Rollen zu reflektieren. Dabei wird klar: Minnesang kann nicht einfach Frauenpreis sein, sondern muß als Reaktion auf die jeweils vorgefundenen gesellschaftlichen Zustände mitunter auch zur Frauenkritik geraten: *sit sanc och ich ein teil unminneclîche* (C. 25 I 4/L. 48,15). Die Minnedame ist dabei ein Demonstrationsobjekt für diese besondere Form der Interaktion zwischen Sänger und Damen. Für den Sänger Walther mußte es ja von eminenter Bedeutung sein, die Minnekonvention weiterhin zu ‚bedienen‘ (Haferland), war doch das ‚Minnesänger-Amt‘ von größerer Dignität als das des Sangspruchdichters. Er bedient nun aber in den genannten Interferenz-Liedern diese Konvention so, daß er an der Figur der Dame Probleme von weitreichender gesellschaftlicher, normativer Bedeutung behandelt, wobei wiederum Gattungsmuster der Sangspruchdichtung immer wieder zum Tragen kommen: Didaxe, Paränese, Kritik. Die Minne-Gestik, bei Hofe als Zeremonialhandeln üblich und bislang nicht hinterfragt, wird nun mit ihren ethisch-höfischen Implikaten umfunktioniert zu einem Interaktionsmuster, an dem Probleme adliger Idealität allgemein, höfisches Ethos sowie vor allem der Aufführungskontext von Minnesang und die dabei statthabenden Interaktionen von Sänger und Publikum verhandelt werden können.³⁹

Im vorliegenden Lied (Fassung C) wird insbesondere im Hinblick auf das weibliche Publikum am Beispiel der Minnedame demonstriert, daß adliger Rang nicht mit Minnewürdigkeit gleichzusetzen ist, ja sogar mit Fehlern behaftet sein kann, die der Minneethik diametral widersprechen; daß weiterhin Minnesang bezüglich der Einlösung solcher minneethischen Normen kritisch scheidend reagieren muß. Der Sänger konnte so mitunter eine Kritik am Adressaten vorbringen – nämlich die, mit Fehlern und Mängeln behaftet zu sein –, die er nicht direkt – sozusagen mit offenem Visier – dem Publikum angedeihen lassen wollte oder konnte.⁴⁰ Daher das auffällige Changieren in den Liedern um ‚Minne und Gesellschaft‘ zwischen der

³⁹ Vgl. Brem [s. Anm. 3], S. 422: „Über die Fiktion hinauszudeuten, ist die gewissermaßen ureigene Potenz von Gattungsüberschneidung /.../.“

⁴⁰ Ein ähnliches Verfahrensmuster scheint auch in dem mit unserem Lied verwandten Interferenztext C. 22/L. 44,35, wo zwischen Damen (Str. I und IV) und der Minnedame (Str. II und III) gewechselt wird, zur Anwendung zu kommen. Die schärfste Attacke, die der Sänger hier als Selbstverteidigung gegen den Vorwurf, nicht mehr loben zu können, führt, ist an die Minnedame gerichtet: *Mîn frouwe wil ze schedelîche/ schimpfen, ich hab ûz gelobet./ si tumbet, obe si niht entobet ...* II, 1–3. In dieser Strophe selbst vollzieht sich übrigens ein Wechsel von der Dame zu den anderen, die jetzt geschieden werden in die *wandelbæren* (V. 5) bzw. *lösen* (V. 9) und die *ze lobenne wæren* (V. 6). Auch Karin Brem scheint bei ihrer Interpretation dieser Strophe der Minnedame den Status eines Demonstrationsobjekts zuzuweisen, wenn sie schreibt: „Die Frauenschelte des Aufgesangs erscheint somit *ex post* als ‚Kostprobe‘ dieser neuen richtenden, unterscheidenden Art von Sang /.../.“ Gattungsinterferenzen [s. Anm. 3], S. 377.

Dame und den Damen, oft verbunden mit einer semantischen Differenzierung von *frouwe* und *wîp*.

Die wechselnden Referenzen des Liedes C. 34 a) auf die Damen (als *wîp*) und b) auf die Minnedame (als *frouwe*) affizieren nun zwangsläufig auch die Rolle des Sprecher-Ichs, die – ebenso wie bei der Figur der Minnedame – deutlich vom traditionellen Minnesang abweicht. Es ergibt sich nämlich jetzt eine Interferenz des Werber-Sänger-Ich der Strophen II, III und VI zum Ich der übrigen Strophen. In Strophe I und IV etwa tritt ja deutlich ein Ich hervor, das auf den Sänger, und zwar auf den Berufssänger, und seine Interaktion mit einem höfischen Publikum verweist. Auch in anderen interferentiellen Minneliedern Walthers tritt uns immer wieder dieses fordernde, kritisierende, auf seine Fähigkeiten verweisende und die Gesellschaft von einer Außenperspektive bzw. von ‚höherer Warte‘ aus beurteilende Ich entgegen. Ich möchte diese nur in Walthers Liedern begegnende spezifische Ich-Rolle mit der ‚Walther-Rolle‘ vergleichen, wie man sie bislang anhand von Walthers Sangspruchdichtung aufgezeigt hat.⁴¹

Das impliziert natürlich in den entsprechenden Liedern eine „Verweigerung der klassischen Minnesängerrollen“⁴², und zwar dadurch, daß neben das Sänger-Werber-Ich „der Fordernde, der Trotzige, der Unzeitgemäße, der Alte“⁴³ tritt, und zwar ebenfalls in der Ich-Form.⁴⁴

Mit der Übertragung von Merkmalen der Walther-Rolle aus der Sangspruchdichtung in Interferenzlieder wie C. 34 wird aber zugleich auch die dort gepflegte Streitkultur in einen Minnekontext übertragen. Interaktionsweisen, die ich einmal unter dem Begriff ‚Eigensinn‘ zusammengefaßt habe⁴⁵ – Invektiven, kritisch-ironische Distanzierungen und sarkastische Bloßstellungen – werden auf diese Weise jetzt auch im Minnekontext virulent, dem sie bislang im Grunde wesensfremd waren. Wohl gab es auch im traditionellen Minnesang bereits Fragen und Vorwürfe an die Minnedame, jedoch geschah dies immer im Rahmen des Werbearguments, um die endliche Erhörung durch die Dame anzumahnen; ihre *bonitas* war dabei nie anzweifelt.

Die neue Sprecherrolle hängt damit zusammen, daß in Walthers neuem Entwurf von Minne und Minnesang das ursprünglich höfisch-zeremonielle Spiel zum ver-

⁴¹ Christa Ortmann, Der Spruchdichter am Hof. Zur Funktion der Walther-Rolle in Sangsprüchen mit *mîlte*-Thematik. In: Walther von der Vogelweide, hrsg. von Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 17–35.

⁴² Mertens, Volker, Der Hof, die Liebe, die Dame und der Sänger. In: Walther von der Vogelweide. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Vernes, 15 et 16 Janvier 1995, Greifswald 1995, S. 75–84, hier: S. 80.

⁴³ Mertens [s. Anm. 42], S. 80.

⁴⁴ Vgl. Karin Brem [s. Anm. 3], S. 373f.: „Der Minnesängergestus erfährt /.../ eine immense Überhöhung und Untermauerung mittels ‚spruchhaft‘ gefärbtem Auftreten des Sprechers – etwa als ‚Diskursleiter‘, *praeceptor*, Richter und Kritiker.“

⁴⁵ Nolte, Theodor, Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991, S. 304–311.

bindlichen und praxisrelevanten Modell gemacht wird, was wiederum Konsequenzen hat für das Verhältnis von Sänger und Publikum. Laut Gerhard Hahn wird *sanc* somit zur Inszenierung und Konkretisierung höfischer Werte und Normen und kann daher nur in einer den Normen entsprechenden Konstellation statthaben; er ist nicht voraussetzungslos einklagbar.⁴⁶ *Sanc* und Sänger gewinnen von daher eine neue Form von Autonomie. Der *sanc* wird nunmehr als *riche* [] *kunst* (C. 11 VII 2/2. 28,2) und als *fuoge* überhöht: In letzterem Begriff fließen die Kunstfertigkeit eines *meisters* und die *hövescheit*, die Beherrschung der höfischen Werte und Verhaltensformen, zusammen. Aufgrund dieser für den Hof unverzichtbaren *kunst* und *fuoge* erwartet der Sänger Anerkennung – von seiten der Dame und von den anderen. Es geht um Wertschätzung in der höfischen Welt, wie es in C. 43 aus der Perspektive des ‚alternden Sängers‘ heißt:

*Lât mich an eime stabe gân
und werben umbe werdekeit
/.../.
Sô bin ich doch, swie nider ich sî, der werden ein,
gnuoc in mîner mâze hō. (C. 43 II 1 f 5 f./ L. 66,33 ff.).⁴⁷*

So wird eine neue ‚Künstlerrolle‘ entworfen, dergestalt, daß in der Aufführungssituation der vortragende Sänger, das Performanz-Ich, souverän über ein reiches Reservoir an Rollen und Interaktionsformen verfügen kann, die einander kontrastieren bzw. ergänzen und kommentieren. Hier trifft sich mein Ansatz mit der These Gerhard Hahns von der Literarisierung der Lyrik bei Walther von der Vogelweide.⁴⁸

In den genannten Interferenzliedern jedenfalls hat Walther also eine neue Sangsform entworfen, die nicht mehr Minnesang oder Sangspruchdichtung ist, sondern

⁴⁶ Hahn, Gerhard, Zum sozialen Gehalt [wie Anm. 31], bes. S. 124 f.

⁴⁷ Dies ist wohl als bewußtes Selbstzitat aus C. 60 IV/L. 91,1 ff. aufzufassen, wobei der Haltung des Aufbegehrenden jetzt die des abgeklärten, alten Sängers entgegengesetzt wird, der eine positive ‚Lebenssumme‘ ziehen kann.

⁴⁸ Hahn, Wer ist ‚Walther von der Vogelweide‘? [s. Anm. 1], S. 160: „Gemeinsames Ziel, das Walther allerdings mit anderen ‚professionellen‘ Sängern teilte, das er aber schärfer als sie anvisierte und dringlicher verfolgte, gemeinsames Ziel war, die führende Rolle, die das Medium Literatur bei der Ausbildung einer ritterlich-höfischen Kultur spielte, als diese führende und führungsfähige, unverzichtbare Rolle bewußt zu machen und ihr und dem, der sie mit meisterlichem Können auszuüben verstand, einen definierbaren, eigenwertigen, anerkennungsfähigen Platz im Standesgefüge und den tragenden ‚Dienstleistungen‘ zu erstreiten – ‚Literarisierung‘ in diesem Sinne.“ Daß Walther dabei an entsprechenden „Literarisierungs- wie Professionalisierungstendenzen“ bei Morungen und Reinmar anknüpfen kann, hat neuerdings Karin Brem eindrucksvoll zeigen können. Brem, Gattungsinterferenzen [s. Anm. 3], S. 247 und passim. Sie sind auch bei diesen Sängern vor allem in Interferenzstrophen vertextet, vgl. etwa Reinmar MF 162,34, vgl. Brem, S. 192–197. Vgl. außerdem Strohschneider, Peter, „*nu sehent, wie der singet!*“ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1996, S. 7–30, der anhand einzelner Texte Reinmars und Morungens eine „Ausdifferenzierung von poetologischem und Liebesdiskurs“ aufweisen konnte (S. 26).

die, obwohl in Einzelstrophen beide Gattungen in Reinkultur vorkommen können (s. C. 34; vgl. etwa C. 19 II und IV/L. 43,1 ff.), etwas Neuartiges darstellt: liedhafte, okkasionelle Strophenreihen, in denen quasi von einem Metastandpunkt aus⁴⁹ über Minne und Hof, über Höfisches und Unhöfisches, über die Unterscheidung von richtig und falsch, gut und böse diskutiert und gestritten werden kann.⁵⁰ Die Minnerollen und die Minnegestik werden in diesen Liedern jeweils instrumentalisiert – um dem Publikum etwas zu demonstrieren, um es zu provozieren und um es zu unterweisen.

In der Gestik beider Gattungen kann der Sänger immer wieder die Anerkennung seiner Kunst und seiner eigenen Person einklagen, was oft in Anlehnung an rechtsförmliche Sprache geschieht und daher von Kircher als das Advokatorische in Walthers Lyrik bezeichnet worden ist.⁵¹ Dabei kann das proteische Performanz-Ich in die verschiedenen, von den traditionellen Gattungen bereitgehaltenen Rollen schlüpfen, sich ihnen aber auch wieder entziehen, und das scheint mir das eigentlich Neuartige an diesen Liedern zu sein. Es wird also nicht nur eine neue textimmanente Sprecher-Rolle kreiert, sondern dadurch, daß die wechselnden Perspektiven und Ich-Rollen ihre Basis im Performanz-Ich haben, wird auch eine neue Rolle des *vortragenden Künstlers* entworfen, der sich stimmlich-musikalisch, körperlich und verbal inszeniert.

In den Texten wird auch immer wieder an frühere Vortragssituationen erinnert, so in C. 34 an das ‚Preislied‘. Auf diese Weise wird die Künstlerrolle eines Berufsängers markiert. Dadurch, daß solche Markierungen auch in anderen Minne- oder Interferenzliedern immer wieder begegnen – *ich sanc hie vor den vrouwen umb ir blözen gruoz* (C. 25 II 1/L. 49,12) etc. –, wird statt eines kohärenten Minnediskurses ein referentielles Kontinuum der Interaktion zwischen dem Sänger Walther und seinem Publikum entworfen, einer Interaktion, die über das Medium *sanc* verläuft.⁵² Die durch entsprechende ‚marker‘ verknüpften Lieder mit ihren lebhaften

⁴⁹ Vgl. Bein, Thomas, Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minne-Sang. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1996, S. 67–92, hier: S. 91: „Die Sänger machen sich einen beim Publikum etablierten Diskurs [über die Minne, T. N.] zunutze, um diesen in einen anderen, gleichsam in einen Metadiskurs zu überführen.“

⁵⁰ Vgl. Jan-Dirk Müller, Die *frouwe* und die anderen, [s. Anm. 4] S. 146: „Er [sc. Walther, T. N.] überschreitet das Modell ‚nach außen‘, indem er nicht mehr nur vom Boden der höfischen Gesellschaft aus argumentiert und ihre unbefragten Überzeugungen bestätigt, sondern indem er aus der Distanz die Grundlagen ihres Selbstverständnisses infrage stellt.“ Vgl. ebd.: „Die Dissoziation, wie sie die Beispiele vorführten, scheint in Walthers Kunstanspruch begründet.“ Burghart Wachinger formulierte schon 1985 en passant, daß Walther „als gesellschaftskritischer Minnesänger eine neue Künstlerrolle etablier[t]“ habe. Anmerkungen zum Marnar. In: *ZfdA* 114 (1985), S. 70–87, hier: S. 78.

⁵¹ Kircher, Alois, Dichter und Konvention. Zum gesellschaftlichen Realitätsproblem der deutschen Lyrik um 1200 bei Walther von der Vogelweide und seinen Zeitgenossen, Düsseldorf 1973, bes. S. 117 ff.

⁵² Vgl. auch C. 25 I 1 f./L. 48,12 f.; C. 25 II 1 f./L. 49,12 ff.; C. 37 V 1/L. 61,33; C. 49a I 1/L. 72,31; C. 21 III 1/L. 171,1 ff.; die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Elisabeth Lienert verweist darauf,

Anreden an verschiedene Adressaten des Publikums, an die Minnedame, verbunden mit abrupten Rollenwechseln, gestischen Inszenierungen⁵³ usw. erwecken den Eindruck, als habe hier eine Art Dramatisierung stattgefunden, bei der das Performanz-Ich das Publikum immer wieder – und offenbar erfolgreich – zu Reaktionen herausfordert (*die lösen scheltent ...*), Reaktionen, die dann wieder aufgegriffen und beantwortet werden. Nicht umsonst haben mehrere Forscher auf diesen forensischen bzw. agonalen Grundzug vieler Walther-Lieder hingewiesen.⁵⁴ Ein ‚Drama in mehreren Akten‘ scheint hier aufgeführt worden zu sein, dessen Kohärenz durch Verweise, Zitate und Markierungen hervorgehoben ist.⁵⁵ Kein anderer Autor hat auf der Textebene ein in dieser Weise gestisch-theatralisch getöntes Reden entworfen wie Walther von der Vogelweide. Die Art und Weise, wie hier das Publikum mit herben Urteilen konfrontiert wird, verweist immer wieder auf die – postulierte – autonome Position des Sprechers und seiner *fuoge* und *kunst*. Die Autorität, mit der dieses Ich kritisiert, ermahnt, urteilt, ist nirgendwo in der deutschen Lyrik vorgeformt gewesen; selbst in Walthers eigener Sangspruchdichtung stellt sich das Sprecher-Ich nirgendwo dem Publikum gegenüber, um *die goten und die bæsen* (C. 34 IV 7) zu scheiden. Solches geschieht nur in den Interferenzliedern im Minnekontext. Offenbar war für diese Pose die Dignität eines Minnesängers unverzichtbar, die der eines Sangspruchdichters überlegen war. Diese Haltung ist nur qua Interferenz erreichbar⁵⁶, sie überschreitet den Rollenhabitus beider Einzelgattungen. Die hier beanspruchte Autorität ist eher vergleichbar der eines Geistlichen, der die Laien von einer Außen- oder Metaposition aus beurteilt.

Der Walther-Forschung hat die stupende Art und Weise, die expressive Gestik, mit der diese Sprecherrolle jeweils stabilisiert wird, oft implizite Bewunderung ab-

daß solche Formen der „Bezugnahmen auf den Autor“ „Walther-spezifisch“ sind. *Hærâ, Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sângerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, hrsg. von Elizabeth Andersen u. a. Tübingen 1998, S. 114–128, hier: S. 125. Nach Bein sind „all diese autoreflexiven Strategien /.../ dazu angetan, den literarischen Charakter der Minnediskussion, der Minneklage, des Frauenpreises explizit zu machen“. Das Singen über das Singen [s. Anm. 49], S. 89. Verknüpfung der textimmanenten Ich-Rollen mit dem Vortragskünstler geschieht natürlich auch über die Namensnennung ‚Walther‘, vgl. L. 100,33.

⁵³ Z. B. ‚*dar wend ich hêrscher man/ mînen nac oder ein mîn wange* C. 25 II 7 f./L. 49,18 f.

⁵⁴ Vgl. dazu Mundhenk, Walthers Selbstbewußtsein. In: *Dvjs* 37 (1963), S. 406–438, hier: S. 418, Scholz, Manfred, *Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach*, Tübingen 1966, S. 86, und Ashcroft, ‚*Min trutgeselle von der Vogelweide*‘. Parodie und Maskenspiel bei Walther. In: *Euphorion* 69 (1975), S. 197–218, hier: S. 218.

⁵⁵ Ich gebrauche den Begriff des Dramas hier in metaphorischer Weise. Gegen eine Verknüpfung der Aufführungssituation von Minnesang mit dem neuzeitlichen Theater wendet sich mit Recht Strohschneider, Peter, ‚*nu sehent, wie der singet!*“ [wie Anm. 48], S. 9–13. Dagegen spricht bei Walther vor allem die Tendenz, Minnesang und gesellschaftliche Praxis aufeinander zu beziehen, beide Sphären also nicht gegeneinander abzusetzen. Die Aufführungen sind dann eben kein Theater im neuzeitlichen Sinn, sondern höchstens ein solches, in dem die Hörer in die Aufführung hineingenommen werden.

⁵⁶ Vgl. dazu Brem, *Gattungsinterferenzen* [s. Anm. 3], S. 370–381.

genötigt. Man sollte aber auch das grundsätzlich Prekäre und Angreifbare einer solchen Position in den Augen eines mittelalterlichen Publikums in Rechnung stellen. So sieht Ashcroft in Rugges/Reinmars (so Ashcroft) Lied MF 108,22 einen Hinweis auf entsprechend kritische Reaktionen des Publikums auf die angemäßte Rolle eines Gesellschaftskritikers in einigen Walther-Liedern.⁵⁷ Hier gilt es, den von Peter Strohschneider plausibel gemachten Begriff des Aufführungsprozesses zu bedenken, der impliziert, daß die Zuhörer von Minnesang sehr wohl auch den Erwartungshorizont des Sängers durchbrechen konnten.⁵⁸

Erst recht der Blick aus der weiten Distanz der Gegenwart mag uns den Rigorismus solcher Äußerungen als heikel erscheinen lassen. Was konnte einen mittelalterlichen Lyriker dazu berechtigen, seine Interpretation der Minnenormen als die einzig gültige und gesellschaftlich verbindliche hinzustellen? Dabei hilft es auch wenig, sich die taktische Funktionalität solcher Äußerungen im Hinblick auf die vermutete soziale ‚Zwitterstellung‘ des historischen Walther bewußt zu machen.

Wie dem auch sei: Der neue Grad an Autonomie der Kunst und des Künstlers, wie er hier inauguriert wird, ist vielleicht das eigentlich Neue an Walthers Liedkunst, das sich als Entwurf innovativer textimmanenter Sprecherrollen und in einer neuartigen Vortragskunst niederschlug. Das Publikum wurde permanent mit Rollen- und Registerwechseln und den damit verbundenen unterschiedlichen Perspektiven und Interaktionsweisen konfrontiert und so in den Vortrag involviert – wie bei einem dramatischen Spiel, in dem im Mittelalter auch dem Publikum eine Rolle zukam.⁵⁹

⁵⁷ Jeffrey Ashcrofts Deutung des Liedes Rugge/Reinmar MF 108,22 als Walther-Parodie führt ihn zu der Schlußfolgerung: „Hinter der scheinbar trivial-verulkenen Parodie von MF 108,22 steckt also eine Befragung des Gültigkeitsanspruchs der höfischen Lyrik in Walthers erweiterter Auffassung. Die Parodie reflektiert aus kritischer Perspektive das Problem poetologischer Kontinuität und Innovation, das Walthers Lyrik aufwarf, indem sie versuchte und als berufsmäßige Kunst versuchen mußte, höfischen Sang als Vehikel der Zeitkritik neu zu funktionalisieren.“ *Wenn unde wie man singen sollte*. Sängerpersona und Gattungsbewußtsein (Zu Rugge/Reinmar MF 108,22, Walther C. 78/L. 110,13 und Hartmann MF 215,14). In: *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, hrsg. von Michael Schilling und Peter Strohschneider, Heidelberg 1996, S. 123–139, hier: S. 138. Vgl. auch S. 147: „Der parodierende Gegenschlag im Lied *Diu welt mit grimme wil zergân nu vil schiere* deutet darauf, daß Walthers Verstoß gegen poetologisches Decorum die Toleranz seines Publikums falsch einschätzte. Die Travestierung von Walthers diskrepantem Auftritt im Minnesang und in der zeitkritischen Lyrik richtet sich gegen seine Glaubwürdigkeit als Repräsentant höfischer Einstellungen. Suggestiert wird, daß seine fiktiven Rollen als freudespender Frauen-diener und als Rüger sittlicher Mängel nicht beweiskräftig seien.“

⁵⁸ Strohschneider, Peter, Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung. In: *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Vorträge des Augsburger Germanistentages*, hrsg. v. Johannes Janota. Bd. 3, Tübingen 1993, S. 56–71, hier: 66–68.

⁵⁹ Im Grunde wird den Zuhörern in Walthers Interferenz-Liedern eine ähnliche Rezeptionsfähigkeit abverlangt, wie der Parzival-Erzähler dies in Wolframs ‚Parzival‘-Prolog von seinem Publi-

Was den Aspekt der Literarisierung und der Profilierung der Künstler-Rolle angeht, so steht dieser Entwurf sicher nicht isoliert da, sondern ist in einem größeren Zusammenhang von ‚Literarisierung‘ zu sehen, der sich in der deutschen Literatur nach der Wende zum 13. Jahrhundert vollzieht. Das zeigt allein schon ein Blick auf den ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg, wo ja der Titelheld nicht nur mehrere Rollenwechsel vollzieht, sondern vor allem in der Rolle des Kunstvortragenden eine neue Künstlerrolle darbietet.

In ähnlicher Weise wird auch bei Walther dem *sanc* als Kunst eine zentrale Rolle für die in der höfischen Kultur so wichtige Selbstdarstellung des höfischen Menschen in ästhetischer und ethischer Hinsicht zugeschrieben, was eine entsprechende Dignität des Künstlers impliziert. Dieser Sänger stellt sich mit seinem Anspruch des *scheidens*, d. h. des Bewertens und des Urteilens seinem Publikum als autonome Größe gegenüber, und dies bedeutet zumindest im Ansatz ein auktoriales Künstlermodell.

Die Sangspruchdichter des 13. Jahrhunderts versuchten, ein dementsprechendes Kunstkonzept – von der Autonomie und Heiligkeit der *kunst* – auf dieser Basis weiter aufzubauen⁶⁰; in der virtuosen und das ganze Spektrum lyrischer Redeweisen abdeckenden Weise wie bei Walther vermochten sie es allerdings nicht.

kum verlangt, dergestalt, daß die Rezipienten in beiden Fällen von sich sagen konnten: *swer mit disen schanzen allen kan/ an dem hât witze wol getân*. Parz. 2,13 f., zitiert nach: Lachmann, Karl, Wolfram von Eschenbach. 6. Ausgabe, Berlin und Leipzig 1926

⁶⁰ Vgl. Tervooren, Helmut, Sangspruchdichtung. Stuttgart 1995, S. 38 f.

